

Конвергенция интертекстуальных отношений в условиях постмодернистского письма

Текстовый «нейтралитет», наблюдающийся в литературном процессе конца XX — начала XXI в., характеризуется тем, что авторский, идеологический, программный уровень, да и эстетический фон языковых массивов становится *вариативен*. Факты письма, создаваемые в рамках смены эпох, регулируют ряд возможностей, сближающихся с гранью выбора читателя. Система ценностей, которая положена в основу текста, создаваемого либо уже созданного, не ограничивается выбором единственно верной надстройки произведения. Текст становится конструктом, преодолевающим в читательском сознании условный барьер смысловой множественности. Литературное творчество, таким образом, становится неким обобщением художественного эмпиризма.

Автор не заключает фигуру читателя в мысленные скобки, а, наоборот, оставляет текстовое смысловое многообразие, которое и регулирует дальнейшее движение мысли по естественной спирали видения внутренней структуры произведения. Иначе обстоит дело с *идеальным* текстом (М. М. Бахтин, Б. О. Корман), текстом культурного генезиса как фактом текстовой литературной парадигмы. На современном этапе терминологической коррективы целесообразнее говорить о дискурсивной форме, которая представляет сферическое образование, вмещающее опыт литературных импровизаций.

Изменчивый характер постмодернистского художественного целого может быть представлен проекцией системного/асистемного механизма письма/чтения. Такое представление проблемы перспективно как в плане выявления индивидуальных черт текста, его функциональных характеристик, так и в качестве воплощения идеи относительной множественности смысловых коррелятов, интертекстуальных вариаций, дискурсивных оборотов образности.

Диалогический характер литературы, связь текстов, межтекстовая коммуникация, оппозиция «текст — читатель», тезис «мир как текст», поле интертекстуальных взаимодействий — все это утверждения литературной теории XX в., в которой доминантным является принцип дуалистической корректности и *смысловой дисперсии*. Поле игры, где находится читатель, открыто в максимальную ретроспекцию. Сознание читателя, следовательно, вбирает весь литературно-исторический процесс, знаковый уровень текста трансформируется в смысловой конструкт. Обязательным условием такой игры смыслами является герменевтическая, либо общекультурная, читательская компетентность. Наличие параллельных и реверсивных векторов во вновь создаваемом тексте формирует ситуацию интертекстуальной матрицы, принципы которой перспективно постижимы при выявлении их функциональной значимости.

Интертекстуальные взаимодействия русской постмодернистской литературы с наследием отечественной и мировой классики XIX–XX вв. — вопрос не новый. И все же встречается ряд аспектов, требующих специального рассмотрения. В частности, это касается функционального предела интертекстуальности, ибо состав его не всегда получается четко интерпретировать, что сжимает программу восприятия постмодернистской формы, нарочито граничащей с классическими образами.

Интертекстуальность в постмодернизме, помимо собственно декоративной, эстетической и эйдологической функций, играет роль референции, отсылающей читателя к *пред*-тексту, способному иллюстративно дополнить художественную картину *современности*, символически скорректировать путь смысловой разверстки. Несомненно, роль интертекста в том, чтобы сгруппировать текстовое целое и наделить его смыслом, но не с позиций унификации, а с уровня восприятия комплекса «репрезентаций, которые уже полностью интегрированы в языковой универсум» [7, с. 126].

Именно текст поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» (1969) в кругу других модернистских текстов 1960–80-х гг. позволяет исследователям фактурно проиллюстрировать ситуацию межтекстового контакта взглядов и авторских голосов, категорию интертекстуальности (как значимое звено постмодернистской поэтики), факт преемственности в русском литературном пространстве. «Москва — Петушки», как уже устоялось, пратекст русского постмодернизма, наряду с «Пушкинским домом» А. Битова, «Школой для дураков» Саши Соколова, и, как следствие, самобытный центон, вбирающий и вырабатывающий черты постмодернистской поэтики.

Диалог текстов в литературе постмодернизма представляет собой точку схождения ряда идейных и фактических уровней. Формальный характер интертекста (масштаб цитации) расширяется в индивидуальном текстовом концепте до феномена, имеющего конвергентные признаки, наличие их маркирует переход от собственно *своего* к *чужому* и обратно. Следовательно, расширение смыслового поля может быть осуществлено с помощью рецептивного подхода, открытого чтения.

Мощным блоком вбирает текст Ерофеева художественно-лингвистический спектр Античности, Европы, России, прошлого и современности. В поэме использовано практически все: Древний мир — культурное наследие Греции и Рима, Средневековье — легенды, предания, формы повествования, Древняя Русь — жития, исповеди, путешествия, Новое время — догматика конструкции, периферийный базис, XIX в. — А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, XX в. — советская, «постсоветская» печать, периодика — целостно-линейный дискурс-письмо. Стратегия достижения абстрактного абсолюта смысла становится возможной в случае требования, когда первоосновой будет условие варьирования возможными пропозициями по отношению к уже созданному литературному факту. Достижение итогового результата — поиска смысла как *формы/функции* действия — в данном случае полипозиционно. Рецепция произведения

выходит за грани наличного текста; восприятие приобретает структуру комбинаторного кольца/круга. Данный феномен можно определить как принцип игровой текстуализации чужих дискурсов. Дискурс, воспринимаемый как «объект вторичный по отношению к реальности» [5, с. 226], способен на метаязыковые движения. Готовность к высказыванию и факт его произнесения не есть модальности одного уровня, их разнонаправленность определяется сущностными критериями: путь/познание и грань/истина.

Выводя текст «Москвы — Петушков» в широкий контекст литературы, Ерофеев не ограничивает сферическую доминанту смысла, но текстуализирует его, создавая тем самым коллизию игры в структуры/смыслы, функционально разбивая текст на собственно знаковый (наличный) и мыслимый (вероятностно-позиционный). Внешняя сторона приобретает оттенки внутренних противоречий, имманентный же пьедестал смысла стремится к дискурсивной продуктивности. Интертекстуальность располагается там, где есть переход, кризис, так как для существования ей необходимо именно изменение, внутренняя семантико-семiotическая трансформация. Функциональная грань интертекста, следовательно, конвергентна, взаимозависима относительно всех мыслимых.

Восприятие «текстовой составляющей поэмы потоком сознательно встречающегося и бессознательно пропущенного автором/читателем свидетельствует о том, что имя *Пушкина* является одним из актуальных для Ерофеева» [2, с. 11]. Говорить о том, что Ерофеев всецело поглощен Пушкиным, сложно, более очевидно это встречается у Ф. М. Достоевского, А. А. Ахматовой и ряда других писателей и поэтов, и все же зависимость автора-постмодерниста от классической фигуры XIX в. обнаруживается. «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Цыганы», «Подражания Корану», «Пиковая дама» — это лишь неполный набор обертонов, задающих темп становлению текстового массива поэмы «Москва — Петушки».

Начало первой главы: «*Все говорят: Кремль, Кремль*» [4, с. 23] ассоциативно совпадает с началом пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери», где Сальери провозглашает: «*Все говорят: нет правды на земле...*». Этим приемом словесного введения в текст автор подчеркивает коммуникативную зависимость говорящих: слово произнесенное, по определению, должно быть услышано, воспринято и понято. В языковом плане Ерофеев относится к пушкинскому тексту и *иронично*, и *уважительно*, и *диалогически*, и *авторитарно*, и *дискретно*. В этом и заключается феноменальность принятия для себя Ерофеевым наследия *Пушкина*, имя поэта в тексте поэмы претерпевает сложные поэтические обороты — от собственно злой насмешки до авторского пиетета, — вместе с тем все звучит в общей тональности творческой конвергенции.

Кодовый принцип игры Ерофеева с пушкинскими вариантами художественного моделирования реальности можно наблюдать и в раскрытии темы (свобода, выбор, творчество), и в формировании образов-мотивов, и в структурировании смысла сказанного. Функционально интертекст расширяет эстетические границы поэмы «Москва — Петушки», как на уровне формы, так и в содержательном плане.

Акцентно можно заметить особый интерес Ерофеева к *новым* (вариант — пушкинским) способам становления художественного образа, Венички. Он авторская маска, для которой нет единственно верной надстройки. Пропуская через себя языковой блок культуры, автор/герой постигает реалии вымышленного мира, стремится к абсолюту собственной писательской власти над знаком/функцией. Схождение функций интертекста в точку ситуативной разрядки нивелирует и автора (собственное Я), и его проекцию (герой, Веничка). Традиции классических форм и текстов А. С. Пушкина (лирика, драма), Н. В. Гоголя («Мертвые души»), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот») позволяют создать неповторимый вариант постмодернистского текста, текста, способного переживать читательское молчание как ожидание рождения персонафицированного реципиента.

Функционирование интертекста есть разрешение одних противоречий и созидание других, «понимание, таким образом, сопровождается возникновением тайны» [8, с. 90]. Пред-понимание, ощущаемое читательским сознанием, накладывает определенный художественный отпечаток. Видимая конструкция, теряя часть логического, ускользает в поле литературных явлений. «Форма соблазняет, когда нет больше сил понимать силу изнутри ее самой, то есть творить» [3, с. 13], как отмечает Ж. Деррида. «Диалогическое противостояние» [1, с. 280] голосов эффектно транслирует мерцание смысла.

Пушкинское наследие в рамках трагического и комического в «Москве — Петушках» расшатывается и приобретает собственные постмодернистские контуры. Трагизм и комизм в начале «заблуждений» Венички в Москве есть вариант подхода Ерофеева к собственному повествованию. Трагическая правда жизни у Пушкина: «...нет правды на земле, / Но правды нет — и выше...» [6, т. 5, с. 512] сведена к сравнению двух зависящих друг от друга в творческом ключе образов. Фигуры Моцарта и Сальери дополняют друг друга, создается вариация расслоения правды: на истинную и ложную, на коварство и долг, на мастерство и копию. Собственно, и ерофеевский герой тоже — отчасти автобиографическая копия, отчасти литературная подделка, копия копии. В постмодернизме это называется *симулякром*, подделкой, не-реальностью, подобием.

Пушкин преобразован в устах героев поэмы Ерофеева в божественную сущность: «Пей, напивайся, но Пушкина не трогай!.. Пей все, пей мою кровь, но Господа Бога твоего не искушай!» [4, с. 105] — кричит измученный Евтюшкин. Симуляция игры образами — Пушкин-персона, поэт-лирик, герой-Евтюшкин, героиня, автор-демуург, скриптор — осуществляется и на фонетическом уровне: «любовь ещё, быть может», что корректируется интермедiallyно: «В душе моей угасла не совсем» [6, т. 1, с. 431].

Атрибутивно все сходится в точке биполярного художественного дискурса. Пушкинское начало не довлеет над Ерофеевым, но вытягивает в бессознательный диалог, коммуникацию, без которой не мог Пушкин, без которой не может создатель «Москвы — Петушков». Текст «Москвы — Петушков» заканчивается как не-точка, не-финал: «...и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда

не приду» [4, с. 166], но у Пушкина: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет...» [6, т. 1, с. 544], что органично создает интертекстуальную ситуацию: Ерофеев-автор, Ерофеев-образ, Ерофеев-миф. Одновременно с этим, как отмечает Веничка, «все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян» [4, с. 24], следовательно, никаких собственных Я, Я — над собой, Я — в других, только Я — в себе! Эту ноту читатель ощущает и после прочтения текста, и после периода читательской адаптации. Вечная жизнь в бытийной нитке, в любви, в чувствах достигается и у Пушкина, и у Ерофеева в акте творческого порыва и реализации: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал...» [6, т. 1, с. 544]. И для Вен. Ерофеева, и для А. С. Пушкина не было ничего прекрасней и искренней текста, «наличный объем которого растворяется во множественности творческих координат» [2, с. 14].

Предел конвергенции интертекстуальных отношений, таким образом, касается и фактической (наличной) стороны контакта, и письма (как продуктивного акта чтения), и схождения голосов — своего и чужого. Матричный блок литературы постмодернизма по своей внутренней сути выводит к горизонту читательских ожиданий, в потенциальную бесконечность кодов, дифракций смысла.

Литература

1. Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х — 1970-х гг. М., 2002.
2. Безруков А. Н. Рецензия пушкинского текста в постмодернистской картине миромоделирования // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 91. 2014. № 16 (345). С. 9–14.
3. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. М., 2007.
4. Ерофеев В. В. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. М., 2001.
5. Крестева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. М., 2004.
6. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 5 т. СПб., 1993.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.
8. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.